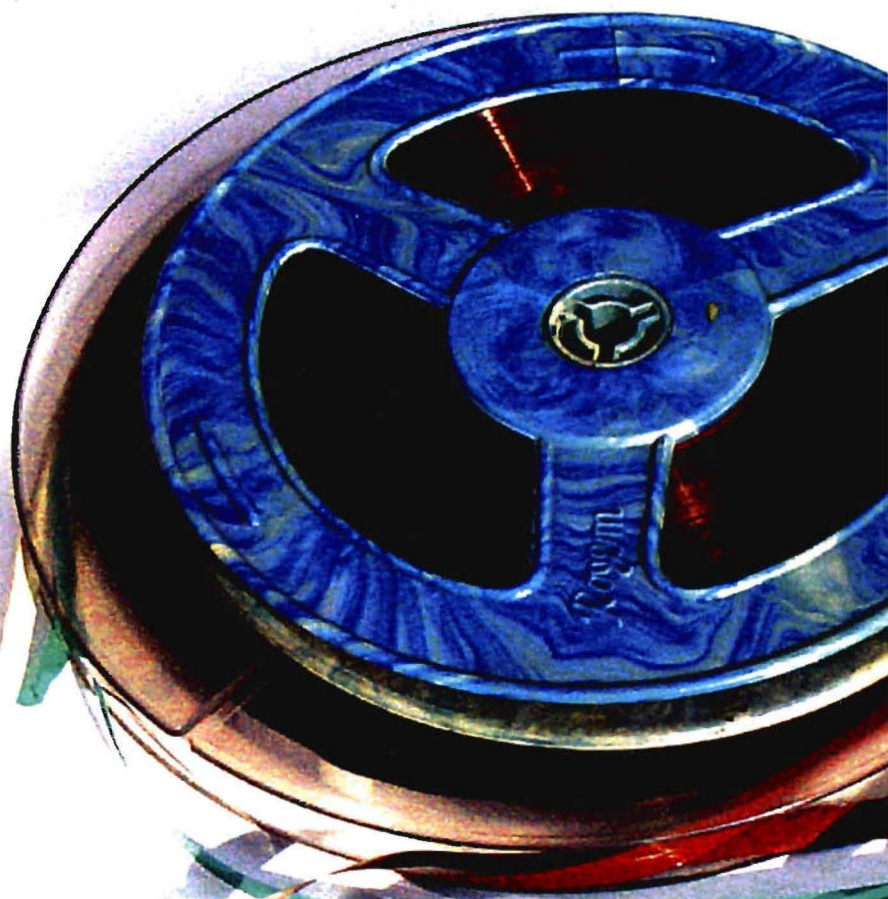


Samuel Beckett

# Ostatnia taśma

Krapp's Last Tape



Teatr Miejski  
im. Witolda Gombrowicza  
w Gdyni

Samuel Beckett

# Ostatnia taśma

Krapp's Last Tape

przekład: Antoni Libera

Premiera: 26 marca 2010

W roli głównej:

EUGENIUSZ KRZYSZTOF KUJAWSKI

Reżyseria: KATARZYNA DESZCZ

Sufler/inspicjent: Ewa Gawron

Producent: Ewa Wojciechowska

Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza w Gdyni

Siadam nad pustą kartką papieru i skupiam się. Aż słyszę głos i wtedy go zapisuję. Dopiero potem zaczynam to redagować, dopracowywać stylistycznie, itp., zasadnicze jednak jest to, co wydobywa się ze mnie i co zdołam usłyszeć. Nie mam pojęcia, co to jest?

Samuel Beckett do Martina Esslina

Jest u Becketta pragnienie redukcji czasu, unieruchomienia wydarzeń, tak więc sztuki, gdzie czas jest powtórzeniem brzmia jeszcze niemal – optymistycznie. Przynajmniej w porównaniu z tymi, gdzie pisarz zdecydował się na jednokrotność zdarzeń i skończoność czasu.

## zamiast portretu

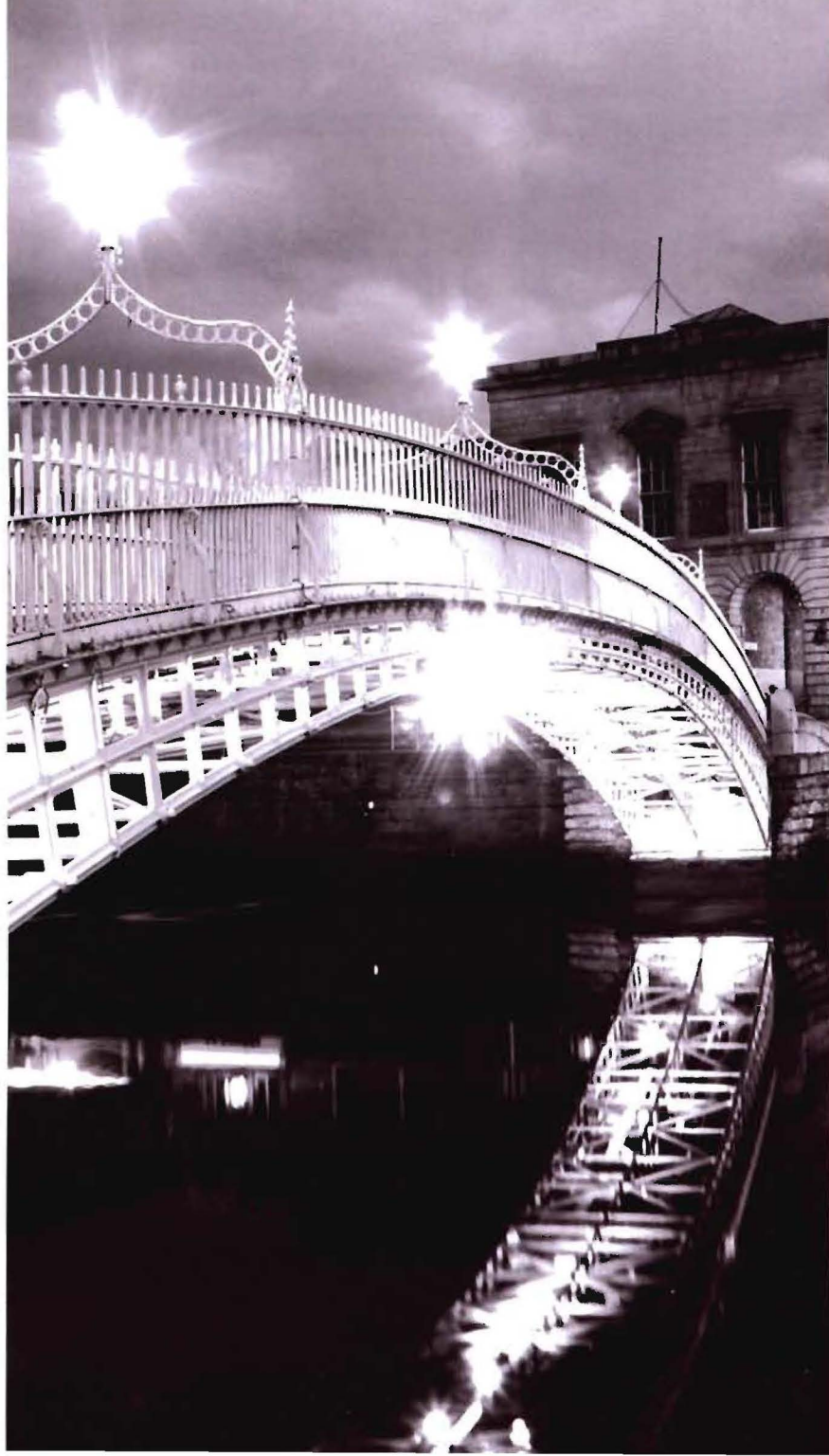
Liczne są zdjęcia przedstawiające Samuela Becketta, a właściwie portretujące jego niezwykłą, wyrazistą twarz.

Antoni Libera<sup>1</sup> rysuje ją słowami: Dotychczas znałem ją tylko z fotografii na „plecach” amerykańskiej edycji *Czekając na Godota*. Pisarz ma na niej chyba czterdzieści parę lat i przypomina trochę nordyckiego sportowca: długie, pociągłe oblicze; wysokie czoło z bruzdami; bujne, sterczące włosy; wyraźnie jasne oko; na wąskich kształtnych ustach błąka się blade uśmiech.

Po latach wygląda już inaczej. Znikł uśmiech, przybyło bruzd (zwłaszcza głęboki ics między lukami brwiowymi) włosy są już rzadsze i krótsze, jak gdyby nastroszone; na oczach niejednokrotnie druciane okulary, w ustach często papieros; spojrzenie przenikliwe, nieledwie świdrujące; spokój, powaga, skupienie. Jest coś ptasiego w tej twarzy. Kojarzy się nieodparcie z orłem, albo sokołem. Do tego budowa ciała wzorcowo asteniczna. Niezwykle szczupły, wysoki o bardzo długich ramionach i wielkich kościstych rękach. Jest coś wyjątkowego w tej smukłej, kruchej sylwetce.

<sup>1</sup> Antoni Libera, *Godot i jego cień*, Wydawnictwo ZNAK, 2009





Jeden z mostów nad rzeką Liffey w Dublinie

# zamiast życiorysu

*Urodziłem się trzynastego w piątek i w dodatku w Wielki Piątek. Ojciec czekał na mnie przez cały dzień. O ósmej wieczorem wyszedł na spacer, a kiedy wrócił, było już po wszystkim.*

A później cytując jeden ze skeczy tego autora, można by powiedzieć tak: *Rodzina, praca, ojczyzna, miłości, dupy, mieszkanie, zdrowie, natura i sztuka, ludzie i Bóg – same kłęski.*

Ale to nie kłęski wyznaczały etapy drogi życiowej i twórczej tego niezwyklego dramaturga, fascynującej osobowości, poety milczenia.

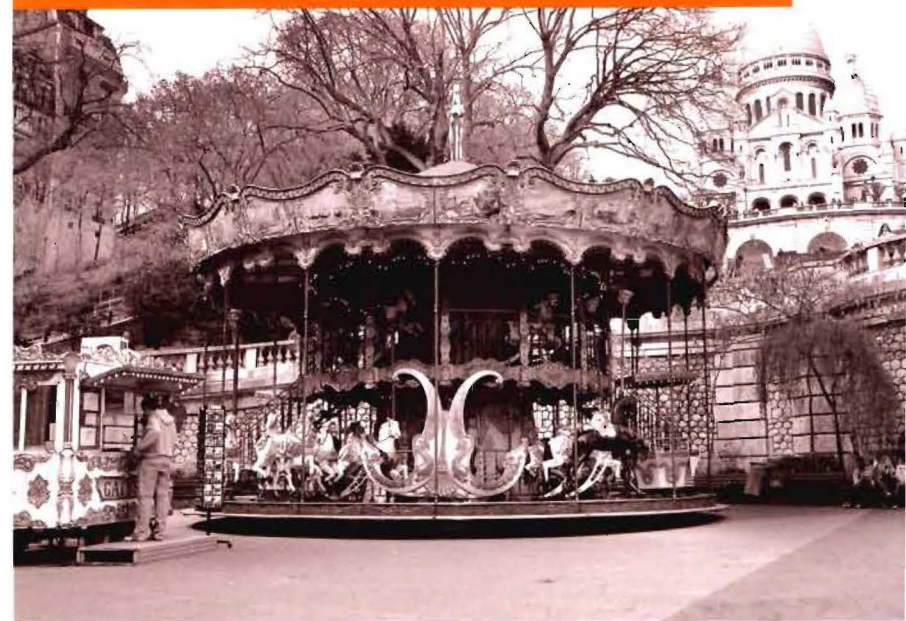
Urodzony 13 kwietnia 1906 niedaleko Dublina, (zmarł 22 grudnia 1989 w Paryżu) pochodził z rodziny zamożnej i dobrze sytuowanej, w której był otoczony opieką i uwagą przez oboje rodziców, choć analizując jego późniejsze utwory można by snuć interesujące teorie, zważywszy na fakt, że postać ojca w jego twórczości występuje bardzo często i jest w dodatku mityzowana, postać matki zaś pojawia się znacznie rzadziej i z reguły w kontekście ironicznym. Nie to jest jednak istotą rzeczy w podróży w jakże różnorodny świat literacki tego autora. Otrzymał bardzo staranne, wszechstronne wykształcenie, znakomicie grywał Chopina. Ponadto, jako młodzieniec odznaczał się dużą sprawnością fizyczną, ze sportów zaś, szczególnie upodobał sobie krykieta.

Dużo podróżował. Bardzo istotną była pierwsza podróż do Francji. W Paryżu bowiem poznał Jamesa Joyce'a, z którym przez jakiś czas współpracował nieformalnie w charakterze jego sekretarza, i który zapewne nie pozostał bez wpływu na debiutancki esej Becketta zatytułowany *Dante... Bruno... Vico... Joyce*. Nie odniósłszy we Francji sukcesów literackich powraca do Dublinu, gdzie przez jakiś czas pracuje jako wykładowca na swej macierzystej uczelni. Jako osobowość specyficzna, budzi w tej roli bardzo mieszane uczucia zarówno u studentów, jak i u przełożonych. Dla niektórych jest niekonwencjonalnym komentatorem literatury, dla innych wykładowcą o niezbyt subiektywnym podejściu, mało zrozumianym ekscentrykiem. Dochodząc do wniosku, że „nie chce uczyć czegoś, czego w istocie nie umie”, porzuca pracę na uczelni i poświęca się twórczości literackiej. Przez lata trzydzieste snuł się sam po Europie, mieszkając w Londynie i Niemczech, a kiedy wybuch wojny zaskoczył go w Dublinie, niezwłocznie wrócił do Francji, bo „wolał ją nawet pobitą niż neutralną Irlandię”; mimo usposobienia wybitnie aspołecznego włączył się w Ruch Oporu, pod koniec wojny zaś pracował w Czerwonym Krzyżu zostając za swe zasługi odznaczony orderem. Po śmierci bliskich mu osób (m.in. ojca) poddaje się w Londynie seansom psychoanalitycznym, wie dzie żywot rozchwianego emocjonalnie literata, uczestniczy w wykładzie Junga, dużo czyta, pisze powieść. Wciąż jednak nie następuje w jego życiu żaden twórczy zwrot. Kiedy powraca na stałe do Paryża, po serii trudów aklimatyzacji, padając m.in. ofiarą dramatycznego wypadku, którego finał okazuje się szczęśliwy (pewnej nocy, gdy wracał do domu, zaatakowano go i przebito nożem płuco, godząc niedaleko serca. Szczęściem w nieszczęściu poznaje swoją przyszłą żonę – Suzanne Deschevaux – Dumesnil, pianistkę, która ratuje go z opresji, a następnie opiekuje się rannym artystą) rozpoczyna się jego dobra passa. W Londynie ukazuje się powieść *Murphy*. Mniej więcej w tym samym czasie pisarz podejmuje decyzję o pisaniu po francusku



James Joyce

(aby uwolnić się od pokusy wirtuozerii językowej, odejść od „stylu” i przybliżyć się do tego, co najistotniejsze – do idei).



Data przełomową (pod względem jego sytuacji materialnej i ostatecznej pozycji jako artysty) jest dzień prapremiery *Czekając na Godota* – 5 stycznia 1953 roku. Niespodziewany (dotąd teatry konsekwentnie odrzucały tę „dziwną” sztukę) i natychmiastowy sukces sztuki uczynił go znanym i naturalnie sprawił, że wydawnictwa wreszcie zainteresowały się jego twórczością.

Dzięki temu zwrotowi w ciągu kilku lat ukazują się drukiem wszystkie napisane przez Becketta dotąd dzieła. W tym czasie powstają jedne z największych i granych do dziś tekstów dramatycznych, wśród nich *m.in.* *Końcówka* i *Happy Days*.

Wyraźnie już widać, że jego postaci są stare i kalekie, co wyklucza zarówno energię jak i wzniosłość. Starość i kalectwo, kalectwo i starość. Jest jej tyle, że budzi śmiech. Brana poważnie byłaby nie do zniesienia, dlatego Beckett znajduje sposób na jej oswojenie.



*Pokój 110 albo 310, nie pamiętam / Aino Kannisto / fotografia / 2007*

Poczucie **osamotnienia** nie musi zobojętniać na społeczeństwo, przeciwnie. To nieprawda, że Beckett interesuje tylko jednostka. Mniema on, że jeden człowiek przydany drugiemu, wystarczy, aby stworzyć społeczność. Tu czas zmierza do bezczasu, ciało do rozkładu, działanie do nieruchomości, mówienie do milczenia, istnienie do nieistnienia.



W roku 1964 pisze osobliwy **Film** – scenariusz stworzony specjalnie dla Bustera Keatona (jak się później okazało, była to jego ostatnia rola), mistrza kina niemego, w związku z realizacją którego Beckett po raz pierwszy (i ostatni) udaje się do Stanów Zjednoczonych.

Alan Schneider, reżyser **Filmu** tak wspomina pracę nad scenariuszem:

Trudno coś o tym powiedzieć.

Obaj [Beckett i Keaton] to ludzie

**zamknięci.**

A Keaton to w ogóle!

**Milczący,  
nieobecny,**

nie go nie obchodziło.

Nie traktował Becketta jako  
ważnego pisarza.

Do scenariusza **Filmu** też nie  
miał przekonania, uważał to za

**dziwactwo,**

niezrozumiałą abstrakcję,

a nas traktował jako

nawiedzonych maniaków (...)

ale swoje zadanie wykonał  
bezbłędnie.

Beckett był pełen podziwu.



Choć cywilizacja amerykańska zadziałała na pisarza przytłaczająco, to doświadczenie z techniką filmową pogłębiło jego zainteresowanie tą dziedziną sztuki, zwłaszcza możliwościami, jakie daje kamera (zbliżenie, montaż).

Kolejne doświadczenia w pracy twórczej owocują decyzją, podjętą

w latach sześćdziesiątych, dzięki której Beckett **sam zaczyna**

**reżyserować swoje sztuki.** Wcześniej żywo interesował się zagadnieniami realizacji i uczestniczył w próbach, ale zawsze czynił to z wielką dyskrecją, nie narzucając swoich rozwiązań. Jednak, pod wpływem wielu inscenizacji, które wypaczały sens jego utworów, postanowił sam się tym zająć.



**Październik 1969 roku dla historyków literatury i teatru jest datą wyjątkową**

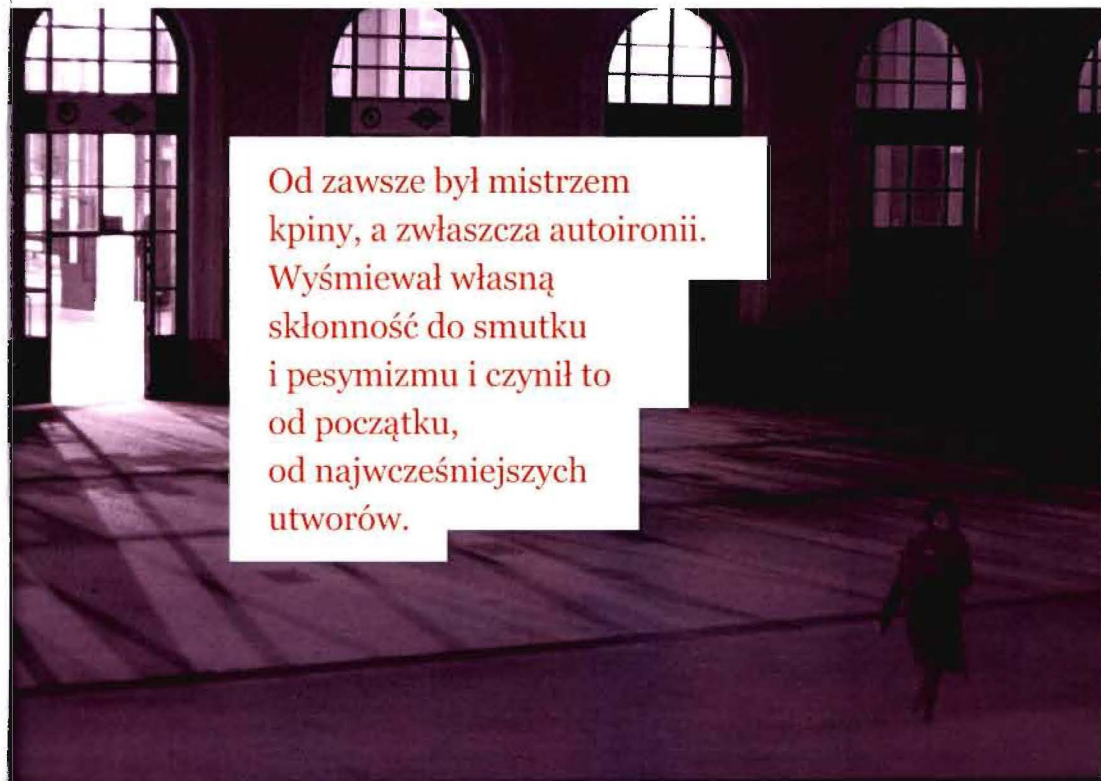
– Beckett otrzymuje Nagrodę Nobla.

*Ukazał za pomocą nowych form literackich niedolę i cierpie-*

*nie człowieka naszych czasów. To poetyckie dzieło wznosi się nad jałową i spustoszoną ziemią jak prośba o miłosierdzie dla udręczonej ludzkości, a minorowa tonacja, w jakiej jest napisane, przynosi zrozpaczonemu – paradoksalnie – pociechę, a uciśnionych wyzwala.* – głosił werdykt Akademii Królewskiej.

Dla samego Becketta ta data nie jest żadną szczególną, wręcz przeciwnie: „To katastrofa” – komentuje nie zamierzając jej osobiście odebrać.

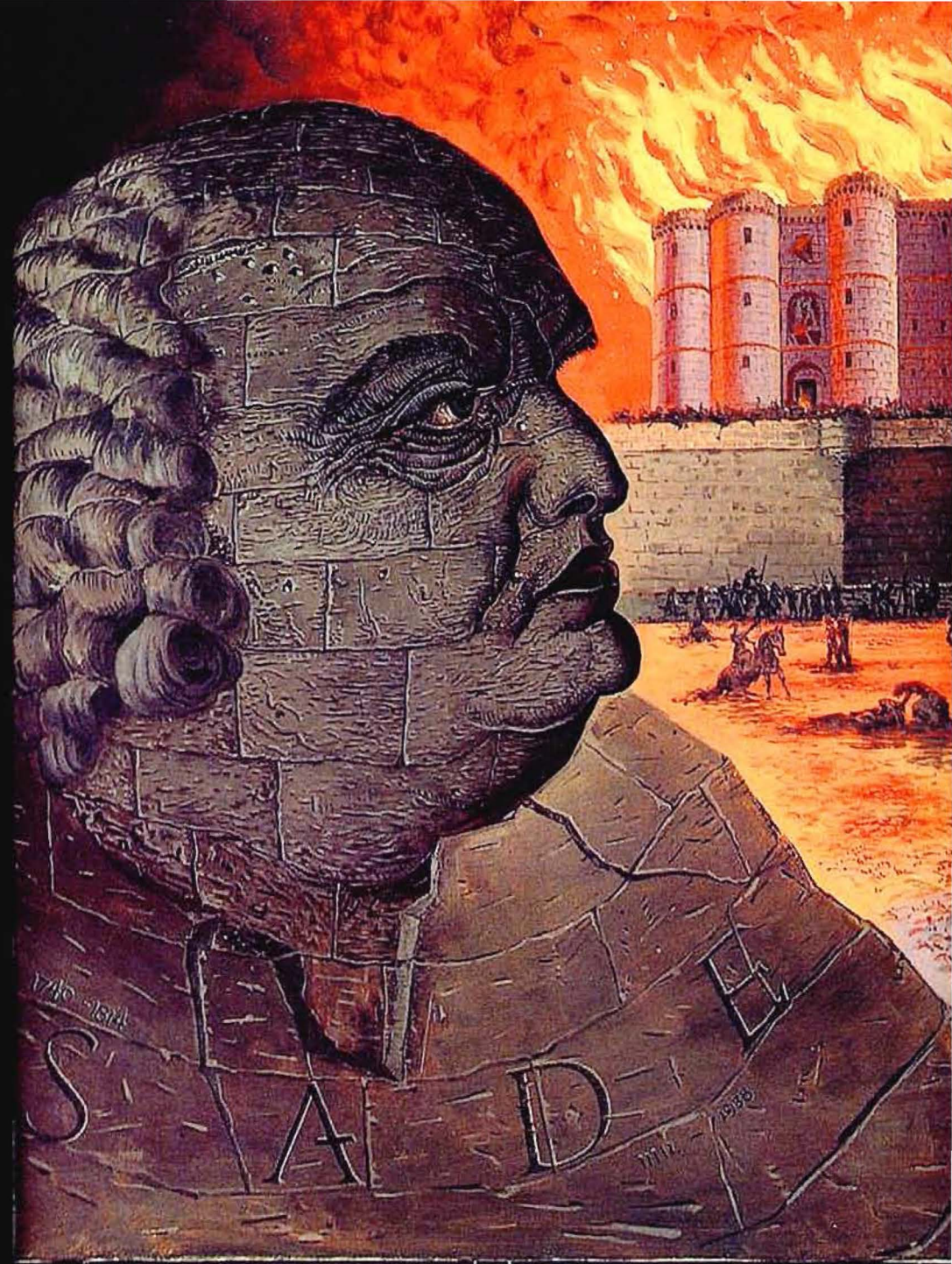
Po kilku dniach milczenia ogłasza przez pośredników, że nagrodę przyjmuje, lecz nie czuje się zdolny przyjechać po jej odbiór, a zwłaszcza uczestniczyć we wszelkich z tym związanych ceremoniach i fektach, i jeśli Akademia nie ma nic przeciwko temu, to rolę reprezentanta odegra jego wydawca. Przebywając w tym czasie w Tunezji, zgodził się jedynie na wykonanie kilku zdjęć, na których zresztą - **jak komentuje Antoni Libera** - nie budzi skojarzeń z glorią noblowskiej nagrody, lecz przypomina kogoś, kto właśnie opuścił więzienie lub obóz koncentracyjny. Ma krótko obcięte włosy, zapadnięte policzki, nieufne, puste spojrzenie. Jedyne, co kłóci się z takim sensem obrazu, to okazałe cygare trzymane w długich palcach – z wyraźnymi z kolei śladami reumatyzmu. Ale, ten osobliwy portret współgra w znaczący sposób z przytoczonym powyżej cytatem z uzasadnienia werdyktu Królewskiej Akademii.



Od zawsze był mistrzem kpiny, a zwłaszcza autoironii. Wyśmiewał własną skłonność do smutku i pesymizmu i czynił to od początku, od najwcześniejszych utworów.

Skończywszy osiemdziesiąt lat autor wyraźnie podupada na zdrowiu. Choruje także jego żona Suzanne. Kiedy bardzo słaba trafia do szpitala, pisarz, nie chcąc być dla nikogo ciężarem, przenosi się do domu opieki. W grudniu, 22-go, po kilkunastu dniach śpiączki, umiera.

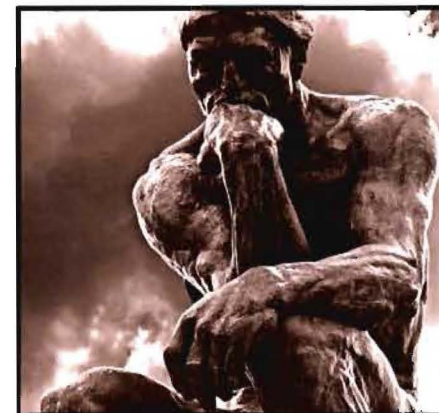
Zgodnie z jego wolą, świat dowiaduje się o tym po ceremonii pogrzebu, na którym poza rodziną, obecna jest tylko nieliczna grupka wtajemniczonych...



Pamięciowy portret Markiza / Man Ray / olej na płótnie z drewnem / 61,6 x 13,4 cm / 1938

que... les traces de ma tombe disparaissent de dessus de la surface de la terre...  
me je me flatte que ma mémoire s'effacera de l'esprit des hommes... DAFSA

byle nie o mnie



Mysliciel / August Rodin / rzeźba / 1902

Ów „mroczny pisarz”, jak zwał go komentatorzy, nie tylko nie zabiegał o rozgłos i uznanie, lecz wręcz się przed nimi broił, odrzucając stanowczo wszelkie formy udziału w szeroko rozumianej debacie literackiej. **Nie dawał wywiadów prasowych, nie mówił o telewizji, nie miał spotkań autorskich, nie jeździł na żadne sympozja, kolokwia czy festiwale.** Nie bywał też z zasady na premierach swych sztuk, nawet gdy współpracował z realizatorami i kiedy w światowym teatrze miał już wysoką pozycję. Skoncentrowany wyłącznie na pracy literackiej, strzegł granic swego azylu. Na wystąpienie publiczne zgodził się bodaj raz, gdy macierzysta uczelnia Trinity College w Dublinie, przyznała mu tytuł doktora *honoris causa*; ale nawet i wówczas nie uczynił nic więcej poza kilkoma gestami; **nie wygłosił wykładu, nie mówił nic z katedry.**

Był człowiekiem, dla którego istnienie w samej jego zasadzie, stanowiło źródło niewymownej udręki. Znalezienie się na tym świecie w ludzkiej postaci wzbudzało zdumienie i lęk, było czymś niepojętym, nie dającym się oswoić. Nie było w nim fundamentalnej zgody na życie, a już tym bardziej – potocznej afirmacji owego życia. Owa niemożność, niezgoda na samą zasadę istnienia stały się siłą napędową jego twórczości literackiej. Był rodzajem myśliciela – poety.

Jego portret nie byłby pełny, gdyby pozostać jedynie przy opisie jego bezkompromisowości jako artysty, a nie wspomnieć o jego postawie człowieka, o jego relacjach z ludźmi, o „życiowych” aspektach jego charakteru. Legenda, jaką owiana jest ta postać ma swoje źródło nie tylko w wyjątkowości dzieła, lecz również w tym, jaką niezwykłą był osobowością. Mimo tego, iż pochodził z zamożnej rodziny, w której otaczano go opieką i czułością, to sam był szczególnie wyczulony na ludzką nędzę i smutek. Doświadczenie ubóstwa, samotności, przegranej i beznadziei dane mu były jakoś z góry i miał o nich konkretne, zmysłowe pojęcie. Czuł się „spokrewniony” ze skrzywdzonymi. Na zewnątrz schludny, zadbany, wręcz elegancki, nosił w sobie duszę kłozarda, zapomnianego kaleki, wyrzutka, opuszczonego przez wszystkich starca. Ponadto, odznaczał się wyjątkową skromnością i prostotą zachowania. Nie lubił rozmawiać na „wielkie tematy”, a zwłaszcza na temat swojego pisarstwa. Sugerował raczej niepowagę swojego zajęcia. Uważał, że sztuka służy głównie temu, który

ją uprawia oraz małej garstce „wygnańców z życia”. Nie traktował siebie z właściwą dla wielu artystów powagą. Na pytanie „Dlaczego pan pisze?”, zadawane w ankiecie francuskiego tygodnika „Liberation”, na które wszyscy poważni pisarze odpowiadali apologią literatury, Samuel Beckett odpowiadał, najkrócej, jak można:

Bo niczego  
innego nie  
umiem.



# Ostatnia taśma

Trzecie – po *Czekając na Godota* (1949) i *Końcówce* (1956) – dzieło sceniczne Becketta. Monodram należący do ścisłego kanonu dramatopisarskiego autora, napisany w 1958 roku i od tego czasu stale pozostający w repertuarze teatrów.

Sztuka ma dwa źródła inspiracji. Pierwsze z nich to wynalazek magnetofonu, który, używany do niedawna wyłącznie jako aparatura profesjonalna, w latach 50. stał się powszechnie dostępnym sprzętem amatorskim. Drugim źródłem inspiracji był głos Patricka Magee, wybitnego irlandzkiego aktora (znanego z wielu filmów, m.in. z *Mechanicznej pomarańczy*). W 1957 roku nagrał on dla radia BBC fragmenty prozy Becketta. Pisarz nie znał go i nigdy wcześniej nie widział na oczy, a jednak „znużony”, lekko schrypnięty głos aktora zrobił na nim na tyle silne wrażenie, że zaczął myśleć o napisaniu dla niego sztuki, w której właśnie głos odgrywałby kluczową rolę.



Ideę dramatu Beckett wywiódł z istoty medium, którym zamierzał się posłużyć. Magnetofon to narzędzie, za pomocą którego albo rejestruje się głos, albo się go odtwarza. A zatem sztuka miała się składać z dwóch rodzajów akcji: z akcji polegającej na słuchaniu (odsłuchiwanie nagrania) oraz z akcji polegającej na mówieniu (dokonywaniu nagrywania).



Ten abstrakcyjny zamysł należało wypełnić jakąś konkretną treścią, czyli stworzyć odpowiednią historię.

### Oto ona:

Bohater, człowiek nazwiskiem Krapp (nazwisko po angielsku znaczące, kojarzące się z „odchodami”, „resztkami”, i dlatego usunięte z tytułu autorskiej wersji francuskiej, a w ślad za nią z przekładów na inne języki, ponieważ nic w nich nie znaczy), przez prawie całe dojrzałe życie regularnie, w dniu swoich urodzin, dokonywał podsumowania minionego roku i oceny własnego postępowania – czegoś, co nazywamy rachunkiem sumienia. Czynił to w formie mówionej – monologu, nagrywanego na taśmę. W czasie scenicznym, czyli w trakcie akcji, kończy on 69 lat i odprawia właśnie swój urodzinowy rytuał: naprzód przesłuchuje jedno ze swych nagrań z przeszłości (dokładnie: sprzed 30. lat), a następnie dokonuje nowego, w którym daje świadectwo swej aktualnej kondycji.

Tak przedstawiona historia, tworzona – przypomnijmy – w 1958, skażona była pewnym anachronizmem. Rzecz w tym, iż w owym czasie niemożliwe było, aby ktoś dysponował nagraniami sprzed 30. lat, nie mówiąc o jeszcze dawniejszych, których istnienie wynika z wypowiedzi bohatera. Magnetofon amatorski był nowinką techniczną dość świeżej daty. Beckett jednak, z właściwym sobie poczuciem realizmu, a zarazem humorem, przewyciężył ten anachronizm, określając czas akcji w didaskaliach jako „późny wieczór w przyszłości”. Warto dodać w tym miejscu, iż owe otwierające sztukę słowa stały się źródłem licznych nieporozumień. Komentatorzy i reżyserzy sądzili nieraz, że w słowach tych kryje się klucz do jakiejś filozofii utworu albo zawołowana sugestia, że sztuka jest rzutowanym w przyszłość autoportretem dramatopisarza. Oczywiście, nie bardziej mylnego. Chodzi po prostu o to, że jeśli bohater w czasie akcji ma lat 69, a swoich urodzinowych nagrań dokonuje od lat co najmniej 45., to przedstawione zdarzenie – realistycznie – może mieć miejsce najwcześniej gdzieś na początku lat 90. (XX wieku).

Jest jednak coś, czego Beckett nie przewidział: tempo przyspieszenia technologicznego. Nie spodziewał się mianowicie, że w niespełna 25 lat od napisania sztuki magnetofony szpulowe prawie całkowicie wyjdą z użycia, zastąpione przez kasetofony i minidyski. Nie miałyby to, oczywiście, większego znaczenia, gdyby czynności sceniczne bohatera nie były w istotny sposób związane z obsługą magnetofonu szpulowego, a zwłaszcza gdyby ta szpulowa specyfika nie odbijała się w wypowiedzianych kwestiach w postaci zabawy właśnie słowem „szpula”.

**Ostatnia taśma** to dramat podejmujący jeden z podstawowych tematów całej twórczości Becketta, a mianowicie zagadnienie tożsamości jednostki ludzkiej. Rzecz w tym, iż jest ona nieciągła. Człowiek w dzieciństwie, w okresie dojrzałości, a następnie starości to trzy najzupełniej różne istoty (a jest ich znacznie więcej), spojone jedynie pamięcią samego siebie, a nie rzeczywistą identyfikacją. W swoim młodzieńczym eseju o Prouście Beckett napisał:

Pragnienia doznawane „wczoraj” właściwe są wczorajszemu „ja”, nie dzisiejszemu. To, co nazywamy osiągnięciem, rozczarowuje nas w swej marności. Lecz cóż jest osiągnięcie? Tożsamość podmiotu z przedmiotem pożądania. Nim jednak coś takiego zajdzie, podmiot po drodze umiera, i to chyba nie raz.

Zdania te idealnie nadawałyby się na motto *Ostatniej taśmy*.

Budda powiadał, że ludzie myślą się twierdząc, że istnieje coś takiego jak „ja”, ale nie mają też racji, gdy twierdzą, że nie istnieje.

Ta myśl stała się dla Becketta tematem godnym dramatu.

Antoni Libera

# Krapp. Kto zacz?

Kim jest Krapp? Didaskalia opisują go jako bohatera w kategoriach fizycznych: jego wiek, wygląd, strój, cechy i przypadłości cielesne, nie określają natomiast jego pozycji społecznej – z jakiej klasy pochodzi, kim jest, czym się zajmował/

zajmuje. Daje się to, co prawda wydedukować z jego wypowiedzi, chociaż nie jest to wiedza do końca jasna i obiektywna, ponieważ Krapp mówi wyłącznie do siebie, nie musi więc niczego tłumaczyć. W rekonstrukcji biografii i rysunku sylwetki pomógł sam autor, podczas czterech realizacji komentując i wyjaśniając różne wątpliwe detale i kwestie.

Krapp jest artystą – pisarzem, który długo nie mógł się zdefiniować, kiedy wreszcie pewnej nocy doznał objawienia uświadamiając sobie, co ma do powiedzenia poprzez swoje dzieło i jak ma tego dokonać. Sprawą, której ma się poświęcić jest ciemna strona ludzkiej kondycji (nędza, zło, cierpienie), a warunkiem podjęcia tej pracy oraz naturalnie jej powodzenia, jest wyrzeczenie się życia, radykalne zerwanie ze światem, który ludząc światem pozornym – pochłania przyprawia o niestrawność. Symbolicznym i faktycznym aktem porzucenia życia na rzecz sztuki jest zerwanie z kobietą, którą bohater kocha. Udało się. Dzieło zostało stworzone, ale – nie przyniosło sukcesu („sprzedano siedemnaście egzemplarzy, z czego jedenaście po cenach hurtowych bibliotekom publicznym za oceanem”). W obliczu tego niespełnienia bohater zostaje zgorzkniałym zdziwczalym starcem, opuszczonym przez wszystkich żywiącym się jedynie pamięcią i wyobraźnią

Krapp od lat młodości prowadzi swój rodzaj mówionego dziennika. W kolejne rocznice swoich urodzin podsumowuje miniony rok, dokonuje samooceny i samookreślenia, po czym nagrywa na taśmę swoje przemyślenia i uwagi w formie swobodnego, improwizowanego monologu. Ów sposób obchodzenia własnych



Kobieta i mężczyzna / Vasco Araújo / fotografia

urodzin staje się z czasem pewnym rytuałem. Po szeregu czynności wykonywanych tego dnia, przesłuchuje taśmy nagrane przez siebie w poprzednich latach, aby dokonać konfrontacji między tym, co mówił kiedyś a tym, co myśli obecnie. Wreszcie nagrywa nową taśmę, na której ustosunkowuje się do tego, co wysłuchał, a potem kreśli swój aktualny wizerunek i kondycję. Po nagraniu zapisuje je w punktach w księdze, która z biegiem lat staje się rodzajem dziennika/kroniki życia.

My, widzowie, poznajemy Krappa starego. Zdziwaczałego przez samotność i choroby, który prawie nie wychodzi z domu budując swoją rzeczywistość wokół nagrań, posiłków i jednej lektury. To, co jest jednak dla niego charakterystyczne to fakt, że bardzo zdecydowanie neguje swoją decyzję sprzed trzydziestu lat, czyli samego siebie, którym wówczas był. Żyła się ze wstydu i złości, przesuwając taśmę do przodu nie chcąc dłużej słuchać swych pompacyjnych wynurzeń „tego żalostnego kretyna, którego trzydzieści lat temu uważałem za siebie”. Jest to kluczowe zdanie w całej sztuce, ponieważ wynika z niego istota podmiotowości, rozdwojenie. „Ja” tworzy jakąś postać, wymyśla ją sobie i postanawia, że się z nią identyfikuje. Tymczasem, po latach okazuje się, że to nie „on”, tylko ktoś inny. „Żalostnym kretynem” był bowiem Krapp jako postać, którą wymyślił, i z którą się utożsamiał, ale obecnie stwierdza, że jest kimś zupełnie innym, kimś, kto kompletnie nie rozumie siebie sprzed trzydziestu lat. To stan znany wszystkim, którzy nie uciekają od doświadczeń i autorefleksji.



Somnatość / Paul Delvaux / olej na płótnie / 99,5 x 124 cm / 1955



Jednak, wraz z Krappem przekonujemy się, że obojętnie jak by postąpił, czy to w wieku trzydziestu dziewięciu lat (kiedy podejmuje decyzję o rezygnacji z życia), czy kiedykolwiek wcześniej czy później, i tak znalazłby się w tym samym punkcie życia, w którym go zastajemy. Doszedłby do negacji, smutku, żalu za tym, z czego zrezygnował.

Gorzka, ale jakże cenna mądrość, którą osiąga bohater na starość polega na tym, iż zdaje on sobie sprawę z tego, co uczynił ze swoim życiem. Po początkowym, gwałtownym, szyderczym ataku na samego siebie z przeszłości („Wyrzec się tego! [tj. miłości, kobiety, którą kochał] Boże! Żeby się nie odrywać od pracy! Boże!”) i po chwili refleksji, gdy wyobraża sobie, jak potoczyłoby się jego życie, gdyby tak nie postąpił, dodaje spokojnie i z rezygnacją: „Zresztą, może i miał rację. Może i miał...”<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Program powstał w dużej mierze w oparciu o Wstęp Antoniego Libery do wydania "Dramatów" Samuela Becketta, Biblioteka Narodowa, Wrocław 1995 oraz o publikacje: Antoni Libera, "Godot i jego cień" Wydawnictwo ZNAK 2009 i Jan Błoiński, Marek Kędziński, "Samuel Beckett", Warszawa, Czytelnik 1982

## O samotności ze sobą

z Katarzyną Deszcz, reżyserem spektaklu  
rozmawia Sabina Czupryńska

W ubiegłym sezonie realizowała Pani na naszej scenie *Woyzecka* Büchnera, proszę powiedzieć jak doszło do ponownego spotkania w Gdyni, tym razem z Beckettem i *Ostatnią taśmą*?

Wiele lat temu jako młoda aktorka – amatorka przeżyłam olbrzymią fascynację twórczością Samuela Becketta. Już wówczas zwróciłam uwagę na *Ostatnią taśmę*, tekst który do dziś ogromnie cenię. Głównie ze względu na to, że ma w sobie elementy tajemnicy, prawdy i goryczy. Wśród tych, którzy interesują się teatrem, śledzą losy tego tekstu, niezapomniane miejsce ma na pewno wielka kreacja Tadeusza Łomnickiego w tymże spektaklu w reżyserii Antoniego Libery. Od tego czasu niewiele się zmieniło, wciąż jest niewielu aktorów, którzy mogą zagrać tę rolę.

Podczas pracy nad *Woyzeckiem* spotkałam się z Eugeniuszem Krzysztofem Kujawskim i już wtedy miałam okazję przekonać się o jego najwyższej klasie i kunszcie aktorskim.

Jakiś czas później, niby przypadkiem, a może wcale nie przypadkiem, spotykamy się: ja, której zrobienie *Ostatniej taśmy* od dawna się marzy, dyrektor Villqist, któremu zależy na przygotowaniu w teatrze spektakli beckettowskich i Eugeniusz Kujawski, który, jak się okazało, także w jakiś sposób związał się z tym tekstem i nad nim pracował. Każdy z nas miał podobne marzenie i teraz na deskach teatru w Gdyni, przystępujemy do jego realizacji.

zdjęcie z próby do spektaklu *Ostatnia Taśma* (Eugeniusz Krzysztof Kujawski i Katarzyna Deszcz); foto: Marcin Marzec



*Ostatnia taśma* jest przecież w istocie refleksją nad starością i samotnością, ale - samotnością artysty. Czy Pani zdaniem rzeczywiście jest tak, że sztuka nie znosi kompromisów, w związku z tym należy jej się poświęcić absolutnie albo wcale? I czy Krapp swoje życie przeżył właśnie w ten, a nie inny sposób, ponieważ w młodości podjął świadome decyzje artystyczne, czy może wyczerpał się usprawiedliwia?

Istotą tego spektaklu jest skonfrontowanie dwóch postaw. Postawy 39-letniego Krappa, który ma poczucie niebywalej siły twórczej i w związku z tym podejmuje decyzję o rezygnacji ze szczęścia osobistego na rzecz swojej twórczości, i starego Krappa, który odsłuchuje wraz z nami, widzami, swoje nagranie sprzed trzydziestu lat i wie już, że ten wybór nie miał sensu, bo nie doprowadził do spełnienia i sukcesu.

Beckett pisząc ten dramat był, można powiedzieć, młodym Krappem, w tym okresie niezwykle twórczym, ale – w przeciwieństwie do swojego bohatera – przeczuwał, że losy mogą potoczyć się inaczej, że decyzja o rezygnacji ze świata doczesnego na rzecz tworzenia, wcale nie musi być słuszną i zwieńczoną sukcesem. Naturalnie, losy Becketta potoczyły się odmiennie od losów Krappa. Był autorem niezwykle popularnym, granym na całym świecie. I, choć literatura i teatr poszły ostatecznie w innym kierunku, to w prorokowaniu obrotu rzeczy poprzez historię Krappa, Beckett wykazał się niesamowitą mądrością i dystansem do siebie samego oraz do własnej popularności. Chłodno przewidywał przyszłość. Pierwsza informacja, jaką otrzymujemy podczas lektury tego tekstu, to „gdzieś w dalekiej przyszłości”. Pomijając oczywiste rozwiązania techniczne, należy mieć świadomość, że informacja ta dotyczy zdarzeń, owej „przyszłości”, która może być „przyszłością” Becketta – spełnioną, ale i „przyszłością” Krappa – niespełnioną. Trudno odpowiedzieć na pytanie, czy warto rezygnować z życia na rzecz tworzenia, ponieważ talent, to wartość weryfikowana przez czas, odkrywana często dopiero po śmierci artysty, albo nigdy nie uznana za talent. Myślę, że Beckett w *Ostatniej taśmie* zwraca uwagę na to, że warto mieć dystans i wyobraźnię.

**Dlaczego Krapp prowadzi swój „magnetofonowy” pamiętnik?**

Prawdopodobnie dlatego, że liczy na to, że kiedy już będzie wielkim twórcą, te nagrania będą cennym materiałem dla biografów, osób zainteresowanych jego twórczością. Jest to właściwa niemal wszystkim artystom chęć zostawienia śladu po sobie. Oczywiście, pełna pychy i autokreacji.

**Można mieć zatem wrażenie, że bohater swoje życie przeżywa tylko tam, tylko w nagraniach? Dlaczego wybiera tę konkretną taśmę?**

Ta taśma to jedyna wiedza, jaką o nim mamy. Sądzę, że właśnie na niej utrwalone są najpiękniejsze, najważniejsze momenty jego życia. Opowiada tam o ulubionej lekturze, o kobietach, które spotykał, o tej jedynej ukochanej, o miłości z nią, seksie, o śmierci matki, i o tym, jak to przeżył. W tym

wszystkim jest, naturalnie, poczucie wielkiej samotności, ale samotności na życzenie, wybranej. Jednak, kiedy Krapp teraz, z nami, odsłuchuje tę taśmę, wyraźnie mówi o tym, że trzydzieści lat temu, rozumując w ten sposób, był kretynem. Nie uściśla, czy ma na myśli swój wybór, swoją pychę czy zarozumiałość, ale mamy oto przed sobą schorowanego, starego człowieka, który obsesyjnie wraca do jednego nagrania ze swojego życia, jedyne, na którym był jeszcze szczęśliwy. Konfrontując się z tym nagraniem, ukradkiem zerka za siebie, wiedząc, że niebawem czeka go koniec, śmierć. Podsumowuje swoje życie i jest w tym kompletnie sam. Ale sądzę, że jest w tym prawdziwy i już świadomy, że nigdy nie warto rezygnować ze szczęścia.

**Właśnie to jest przejmujące w tym tekście. To, że opowiada bez patosu i wielkich słów o człowieku, o jego dramacie, sprawiając, że chcemy go słuchać i oglądać.**



## spis treści:

|                      |    |
|----------------------|----|
| Zamiast portretu     | 4  |
| Zamiast życiorysu    | 9  |
| Byle nie o mnie      | 20 |
| Ostatnia taśma       | 24 |
| Krapp. Kto zacz?     | 28 |
| O samotności ze sobą | 31 |

z Katarzyną Deszcz, reżyserem  
spektaklu rozmawia Sabina Czupryńska

## Dyrektor Naczelny i Artystyczny: Ingmar Villqist

Zastępca dyrektora ds. administracyjno-technicznych: Wojciech Zieliński

Główna księgowa: Krystyna Mękwinska

Dział literacki: Sabina Czupryńska, Marzena Szymik-Mackiewicz, Agnieszka Osiwalska

Koordynator projektu edukacyjnego: Anna Zalewska-Uberman

p.o. koordynatora pracy artystycznej: Aleksandra Borowiak

Szef Biura Promocji i Impresariatu: Barbara Burczyk

Kierownik administracji: Ilona Czech

Kierownik techniczny/kierownik pracowni oświetleniowej: Marek Perkowski

Kierownik sceny: Arkadiusz Brandys

Kierownik warsztatów: Włodzimierz Milecki

Kierownik pracowni akustycznej: Wiesław Miecznikowski

Pracownia krawiecka: Bożena Kulas, Ewa Badziong

Pracownia fryzjerska i charakteryzatornia: Jadwiga Pikiewicz

Garderobiane: Marzena Bochnak, Violetta Brandys

Rekwizytor: Krzysztof Dąbek

Sekretariat: Marta Jezierna

Biuro Promocji i Impresariatu:

Aleksandra Borowiak, Sylwia Marzec, Iwona Walkusz

058 660 59 22

poniedziałek – piątek 9.00-16.00

Kasa Teatru:

Edyta Łapińska, Renata Smolińska

058 660 59 46

wtorek-piątek 11.00-19.00

sobota-niedziela 15.00-19.00

Całodobowa informacja o spektaklach:

058 660 59 20

Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza w Gdyni

81-381 Gdynia, ul. Bema 26

[www.teatrgombrowicza.art.pl](http://www.teatrgombrowicza.art.pl)

[sekretariat@teatrgombrowicza.art.pl](mailto:sekretariat@teatrgombrowicza.art.pl)

Redakcja programu i wybór materiałów:

Sabina Czupryńska, Marzena Szymik-Mackiewicz

Opracowanie graficzne: M•Studio, [www.mstudio.com.pl](http://www.mstudio.com.pl)

## W przygotowaniu:

**Bogusław Schaeffer** *Scenariusz dla trzech aktorów*, reżyseria: Waldemar Raźniak

Premiera: 9 kwietnia 2010

**Ferenc Molnár** *Liliom*, reżyseria: Grażyna Kania

Premiera: 21 maja 2010

Licencja została wystawiona przez Stowarzyszenie Autorów ZAiKS.

Sponsorzy:



Patronat medialny:

NAZJ PARTNER TO  
KULTURA WP.PL



TVP GDAŃSK

[trojmiasto.pl](http://trojmiasto.pl)

TwojaGazeta

Radio Gdańsk

echo

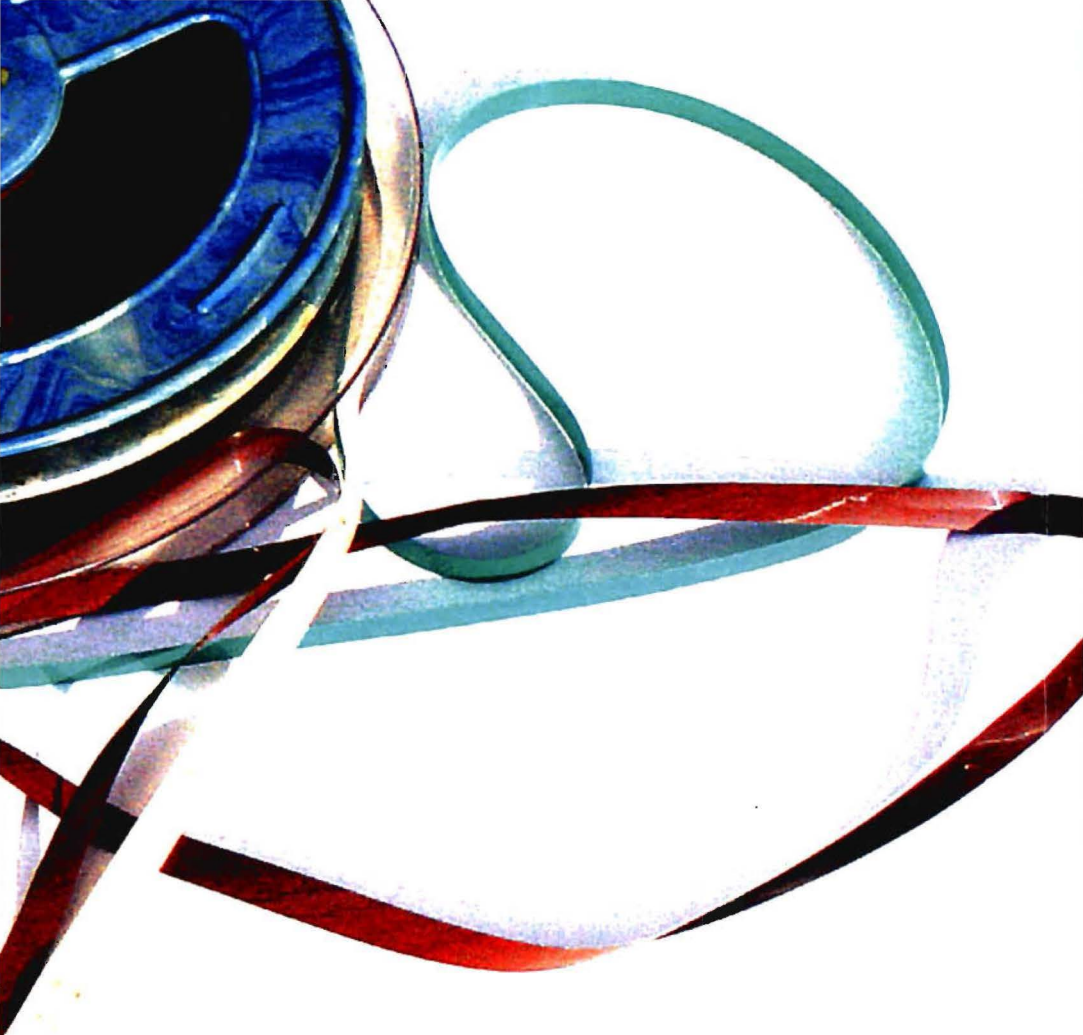
pomorska.tv


[www.gazeta.pomorzana.pl](http://www.gazeta.pomorzana.pl)

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9



WYDANIE  
-REMIEROW-



**5**  **50 lat Teatru Miejskiego  
im. Witolda Gombrowicza  
w Gdyni 1959 - 2009**